

Pasajeras en tránsito. La incursión de actrices mexicanas en el cine argentino y la construcción de un texto-estrella de carácter transnacional

PARDO, Soledad / FFyL -UBA-CIyNE-Conicet - sole_pardo@yahoo.com.ar

» *Palabras claves: cine argentino clásico-industrial; actrices mexicanas; texto-estrella transnacional*

» **Resumen**

Las relaciones bilaterales entre las cinematografías argentina y mexicana durante el período clásico-industrial fueron profundas y muy productivas. La circulación de actores y actrices entre ambos países constituyó una parte fundamental de esos intercambios. El presente trabajo se centra en los casos de dos actrices mexicanas que emigraron momentáneamente a la Argentina para trabajar en producciones locales durante esos años: Dolores del Río y María Félix. La primera participó del film *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1948) y la segunda protagonizó *La pasión desnuda* (Luis César Amadori, 1953). Ambas actrices eran para ese entonces estrellas de gran renombre, que habían forjado sus respectivas carreras cinematográficas tanto en México como en otras regiones del mundo. Estudiaremos en cada caso qué elementos de lo argentino y lo mexicano se pusieron en juego y hasta donde se redefinió el texto-estrella de cada actriz con su incursión en la industria cinematográfica argentina. Veremos de ese modo hasta donde el carácter transnacional de estos textos-estrella adquirió una nueva dimensión con el ingreso de estas actrices a la cinematografía de nuestro país.

» **Introducción**

Durante el período clásico-industrial fue muy frecuente la circulación de diversos integrantes de la industria cinematográfica entre Argentina y México. En ese contexto los actores y actrices ocuparon un lugar especial, de enorme visibilidad: a diferencia de los técnicos y demás agentes de la industria, ellos eran los rostros que aparecerían en las películas, de quienes se esperaba que funcionaran como un imán para atraer al público. El estreno de films argentinos con actores locales en México y viceversa permitió en primer lugar que los espectadores de cada país fueran conociendo a los intérpretes extranjeros a partir del trabajo de éstos en sus propias cinematografías. El estreno de películas provenientes de otros rincones del globo -como Hollywood o Europa- con actores argentinos y/o mexicanos en su reparto amplió asimismo el espectro de producciones que daban a conocer a estos intérpretes. Cuando estos actores y actrices dejaron sus respectivos países de origen para integrarse a una cinematografía foránea contaron entonces, en varias oportunidades, con la ventaja de ya ser conocidos por el público del país al que habían emigrado. Los textos-estrella de cada uno de ellos, conformados hasta ese momento en otras latitudes, se redefinieron a partir del contacto con una nueva cultura. Lo argentino y lo mexicano establecieron un diálogo en el que ciertas veces hubo lugar, además, para otras influencias, como las del cine de Hollywood. Tomaremos para el presente trabajo dos casos puntuales de emigración desde México a Argentina: los de las actrices Dolores del Río y María Félix. Nos proponemos investigar en cada uno de ellos qué elementos de lo argentino y lo mexicano se pusieron en juego y hasta

donde se redefinió el texto-estrella de cada actriz con su ingreso a la industria cinematográfica de nuestro país.

› ***De Hollywood y México a Buenos Aires: la carrera de “Lolita”***

Dolores Asúnsolo y López Negrete nació en Durango, México, en 1905 (o en 1901, según otras versiones), en el seno de una familia perteneciente a la alta sociedad mexicana. Su padre, Jesús Asúnsolo, era director del Banco de Durango, y uno de sus tíos, Francisco Madero, fue Presidente de la Nación (Monsiváis, 1988: 216; López, 1998: 14). Con el estallido de la Revolución Mexicana en 1910 la familia se trasladó a la ciudad capital, donde Dolores recibió una educación de privilegio que incluyó lecciones de francés y de baile (Ídem, 1988: 216; Ídem, 1998: 14).

En 1921 se casó con Jaime Martínez del Río, un abogado educado en Francia e Inglaterra cuya familia era considerada “aristocrática”. Tras una luna de miel en Europa la pareja regresó a México, donde Dolores continuó estudiando danza (Monsiváis, 1988: 216). El origen de su carrera cinematográfica tuvo lugar en su propia casa, y tuvo un fuerte componente transnacional. La anécdota indica que el pintor Adolfo Best Maugard, amigo del matrimonio del Río, invitó al director Edwin Carewe al hogar de los esposos. Dolores bailó un tango durante la reunión, y el realizador, entusiasmado tras el espectáculo, los convenció de trasladarse a Hollywood, donde Dolores podría trabajar como actriz. Así fue como, tras bailar una danza argentina, la joven mexicana partió a probar suerte en los Estados Unidos (Ídem, año: 217).

En la Meca del cine trabajó primero bajo la dirección de Carewe. Su quinta película, *What price glory?* (Raoul Walsh, 1926), fue su primer gran éxito comercial, en el que interpretó a una camarera francesa que enamora a dos marines norteamericanos durante la Primera Guerra Mundial. Con este film logró consolidar una imagen exótica y de fuerte atractivo. Charmaine, su personaje, conjugó la sexualidad con la pureza de su corazón noble, creándose así “una imagen de objeto sexual y a la vez de fuerza redentora” (López, 1998: 18). Durante toda esta primera etapa en Hollywood, como actriz del cine silente, Dolores encarnó habitualmente a mujeres sofisticadas pertenecientes a la alta sociedad, dueñas de una alteridad indefinida y una cierta cuota de sensualidad. Como explica Ana López, en aquellos primeros años “no se la identificaba con personajes latinoamericanos. El suyo, más bien, era un exotismo impreciso y de clase alta, articulado a una trágica sensualidad ‘extranjera/diferente’” (1998: 20).

La irrupción del cine sonoro le trajo algunos problemas. Debido a su deficiente pronunciación del inglés se vio limitada a interpretar personajes hispanos o latinoamericanos. Al mismo tiempo, durante la década del cuarenta lo latino en Hollywood pasó a estar directamente relacionado con la música, lo cual dejó a la actriz un tanto relegada. A pesar de que participó en algunas películas musicales, no consiguió con ellas el éxito que esperaba (Ídem, 1998: 22). Durante la Segunda Guerra Mundial, además, el Panamericanismo promovido por Hollywood –con su correspondiente Política de Buena Vecindad- también redefinió los términos de representación de lo latino en la Meca del cine. Fue entonces cuando “la figura de Del Río como imagen sexual de etnia indefinida dejó de resultar adecuada o deseable” (Ídem, 1998: 22). La actriz, que se había divorciado recientemente de su segundo marido, Cedric Gibbons, consideró que lo mejor sería dar por terminada una etapa. Vendió entonces su casa y regresó a México.

En su país natal consiguió integrarse rápidamente en la industria cinematográfica. Allí operó una profunda transformación en su imagen, poniéndose por primera vez en la piel de mujeres indígenas mexicanas. Las películas *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) resultaron cruciales en este giro. En Argentina, mientras tanto, su imagen se iba haciendo cada vez más popular a través de los estrenos de películas que contaban con su participación. El público local la conocía por su trabajo en

Hollywood¹, y a partir de 1944 comenzaron a estrenarse sus películas mexicanas². La prensa especializada, por otra parte, solía tenerla en cuenta y divulgar noticias sobre su carrera y su vida privada. El 26 de octubre de 1946 la revista *Radiolandia* anunció que Dolores había firmado un contrato con Argentina Sono Film para realizar una película en nuestro país. El semanario se mostraba sumamente entusiasmado con la noticia, afirmando que “no hay duda, pues, de que con ella se asegura nuestra pantalla un verdadero aporte no solo de calidad sino de proyección mundial. Una atracción para todos los públicos, cuya jerarquía consagrara Hollywood y luego México, su patria”³.

La película en cuestión fue *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1948), una producción -efectivamente- de Argentina Sono Film. La empresa había contratado recientemente al actor mexicano Arturo de Córdova para su participación en *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), y con la contratación de Dolores repitió la estrategia transnacional de incorporar una figura extranjera proveniente del país azteca (Paranaguá, 2002: 343). El protagonista masculino, por otra parte, fue el actor español Alberto Closas, es decir que el componente transnacional excedió a la figura de Dolores para incluir también a otro intérprete. A esa altura de su carrera la actriz era una estrella consagrada. Según explica Aurelio de los Reyes, su pago por este film “consistió en recibir las utilidades que generó la película en Australia, Canadá, Estados Unidos y México. Por Cuba recibió seis mil dólares. Ella misma buscó distribuidor, lo encontró en David. O Selznick, el productor de *Lo que el viento se llevó*” (1996: 108).

El film fue una adaptación cinematográfica de la obra de Oscar Wilde *El abanico de Lady Windermere*, con lo cual también se trató de un argumento proveniente de otras latitudes⁴. La dirección estuvo a cargo de Luis Saslavsky, un realizador profundamente admirador del cine de Estados Unidos y de directores como Josef Von Stenberg, que se caracterizó por desarrollar un estilo sofisticado y con influencias hollywoodenses⁵. El impacto visual de la película fue muy grande: abundaron las escenografías fastuosas, las escenas de fiestas y el vestuario exuberante. El barroquismo y cierta idea de lo exótico atravesaron el film de punta a punta.

Bajo la dirección de Saslavsky la variante del texto-estrella que Dolores explotó en nuestro país presentó varios puntos de contacto con aquel que había desarrollado durante su primera etapa en Hollywood como actriz del cine silente. Su personaje fue el de una mujer perteneciente a la alta sociedad de un país indefinido, con aires sofisticados y un pasado oscuro y misterioso. La actriz encarnó a la señora Erlynne, una mujer de

¹ En 1933, por ejemplo, se estrenó *Bird of Paradise (Ave del paraíso)*, King Vidor, 1932), un melodrama de aventuras protagonizado por Dolores y Joel McCrea. En 1934 se estrenó *Flying down to Rio (Volando a Río)*, Thornton Freeland, 1933), una película musical en la que trabajó junto a Fred Astaire y Ginger Rogers. El 10 de agosto de 1936 se estrenó *The widow from Montecarlo (La viuda de Montecarlo)*, Arthur Greville Collins, 1936), una comedia en la que actuó junto a Warren William y Louise Fazenda. El 25 de diciembre de ese mismo año se estrenó *Accused (Acusada)*, Thornton Freeland, 1936); un drama hablado y cantado en el que compartió cartel con Douglas Fairbanks Jr. (Fuente: Heraldo del Cinematografista).

² En 1944 se estrenó *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943); y el 14 de noviembre de 1945, *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1945). Al año siguiente se estrenaron dos películas más: *Bugambilia* (Emilio Fernández, 1945) el 29 de marzo, y *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945) el 18 de abril. El 27 de agosto de 1947, por último, se estrenó *La otra* (Roberto Gavaldón, 1947) (Fuente: *Heraldo del Cinematografista*).

³ “Dolores del Río filmará para Sono Film el año próximo”, en: *Radiolandia*, año XX, n° 971, 26 de octubre de 1946.

⁴ La adaptación cinematográfica de grandes obras de la literatura mundial se había transformado en una práctica frecuente en nuestro país desde comienzos de la década del cuarenta (Mahieu, 1966: 31). Este argumento, por otra parte, ya había sido llevado a la pantalla grande en 1916 (*Lady Windermere's fan*, Fred Paul, Inglaterra); 1925 (*Lady Windermere's fan*, Ernst Lubitsch, Estados Unidos); 1935 (*Lady Windermere's fächer*, Heinz Hilpert, Alemania); y 1944 (*El abanico de Lady Windermere*, Juan José Ortega, México). Unos años más tarde, en 1949, volvió a ser adaptado a la pantalla grande en *The fan* (Otto Preminger, Inglaterra).

⁵ Unos años atrás, de hecho, Saslavsky había trabajado en la Meca del cine como periodista de espectáculos y como asesor técnico en algunos films. Una de las películas en las que se desempeñó como asesor fue *Flying down to Rio* (Thornton Freeland, 1933). Allí conoció por primera vez a Dolores, quien llegó a ser una gran amiga suya (Tricarico, 2013: 57).

dudosa reputación de quien se dice permanentemente que carga con “un pasado” en sus espaldas. A pesar de los rumores sobre su conducta inmoral ella llega a demostrar que es una mujer de buen corazón, dispuesta a sacrificarse por su hija, quien le manifiesta permanentemente su desprecio. La combinación de un intenso erotismo y un corazón noble, como vimos, había sido la característica principal de su personaje Charmaine en su primer gran éxito, *What price glory?* El film de Saslavsky retomó estas cualidades, agregándoles una cuota de sofisticación que no tenía su personaje en la película de Walsh.

Aunque el carácter transnacional del film parecería haber apuntado hacia el borramiento total de las marcas nacionales, la fuertísima impronta melodramática de la película en general y del personaje de Dolores en particular (quien asegura en un momento que “un mañana perfecto, sin mancha, es lo único que puedo ofrecer”) sostuvo una conexión directa con la cinematografía mexicana, adonde la actriz se había incorporado unos años atrás. Así, el paso de “Lolita” por nuestro país implicó fundamentalmente la activación de las referencias a su pasado hollywoodense, aunque también haciendo un guiño a su producción mexicana.

Varios años después de la realización de *Historia de una mala mujer*, en 1958, Dolores participó en una versión teatral de *El abanico de Lady Windermere*. La puesta en escena estuvo a cargo de Romney Brent y la producción en manos de Lewis A. Riley Jr. Las funciones tuvieron lugar en el teatro Virginia Fábregas de México, y más adelante se efectuaron en Buenos Aires (de los Reyes, 1996: 113). De ese modo la tríada Estados Unidos-México-Argentina, que se había hecho presente desde los orígenes mismos de su carrera, continuó vigente para el caso de su trabajo en las diversas adaptaciones de la pieza de Wilde. A lo largo de su vida otros rincones del globo también fueron testigos de su trabajo. Además de forjar una sólida carrera en Hollywood y México, y de visitar Argentina para participar del film de la Sono, Dolores trabajó en Grecia, España e Italia. Sus personajes en general estuvieron signados por la idea de alteridad y remitieron a nacionalidades diversas. Desde una campesina de la Rusia zarista (*Resurrection*, Edwin Carewe, 1927) hasta la francesa Madame Du Barry de la película homónima (William Dieterle, 1934), pasando por una cantante española (*The bad one*, 1930), una bailarina de Estambul (*Journey into fear*, Orson Welles y Norman Foster, 1943), una serie de mujeres indígenas mexicanas (*Flor silvestre*, Emilio Fernández, 1943; *María Candelaria*, Emilio Fernández, 1944; *The fugitive*, John Ford, 1947), e incluso una aborígen norteamericana (*Flaming star*, Don Siegel, 1960) las ideas de exotismo y otredad marcaron profundamente el texto-estrella de Dolores.

› *De México y Europa a Buenos Aires: la carrera de “La Doña”*

María de los Ángeles Félix Guereña nació en el estado de Sonora, México, en 1914 (Córdova Bustamante, 1999). Junto a su familia, muy numerosa, vivió parte de su vida en Álamos y luego en Guadalajara. Más adelante, y ya divorciada de su primer esposo, se instaló definitivamente en la ciudad de México (Paranaguá, 1999).

Su ingreso al universo cinematográfico ocurrió por pura casualidad: un día se encontraba caminando por el centro de la ciudad capital cuando el director Fernando Palacios, que pasaba por allí, se le acercó y le ofreció actuar en cine (Córdova Bustamante, 1999). Su trabajo con Palacios, sin embargo, se limitó a una sola película, *La china poblana* (1943), la cuarta en la lista de su filmografía. Su debut cinematográfico fue en cambio en un film de Miguel Zacarías, *El peñón de las ánimas* (1942), donde compartió cartel con Jorge Negrete e interpretó a una muchacha de familia noble. A la película de Zacarías le siguió *María Eugenia* (1943), bajo la dirección de Felipe Gregorio Castillo, y finalmente *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), su primer gran éxito, del cual heredó para siempre el apodo de “La Doña” (Paranaguá, 1999). Con esa película impuso su imagen de mujer fuerte y dominante. Doña Bárbara, su personaje, es víctima de una violación, y desde entonces viste ropas masculinas (una suerte de pollera-pantalón) y se muestra agresiva con los hombres, a quienes odia. Otra película de ese año, *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943), “refuerza esos rasgos (...) Versión contemporánea de la vampiresa, María encarna a la perversa que engaña a los hombres para trepar” (Ídem, 1999: 77).

Ese perfil de mujer fuerte, tramposa y masculinizada se fue desarrollando más y más a lo largo de otras producciones posteriores. Carlos Monsiváis definió a María en términos de “Hembra-con-corazón-de-hombre” (1999: 12), y lo cierto es que el carácter “masculinizado” de sus personajes ocupó el centro de varias de sus películas. En *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1945), por ejemplo, la conversión fue prácticamente literal. María encarnó a Catalina de Erauso, una mujer nacida en el siglo XVI que se hace pasar por un hombre, Don Alonso de Erauso, para huir del convento en el que se halla internada. El truco es sencillo: se viste íntegramente de varón y recurre a su dominio de ciertas actividades de la época típicamente masculinas (esgrima, equitación). Con ambos artilugios consigue hacerse pasar por alguien del sexo opuesto⁶. Con el correr de los años, sin embargo, sus personajes se fueron diversificando, y en ocasiones interpretó a mujeres más humildes y sencillas. Tales fueron los casos, por ejemplo, de sus papeles en *Río escondido* (Emilio Fernández, 1948) y *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948). En la primera película interpretó a Rosaura, una maestra rural mexicana de condición humilde a quien el presidente de la Nación envía a trabajar a un pequeño pueblo del interior del país. En la segunda encarnó a una sencilla indígena tarasca de la región de Michoacán (México)⁷.

Al momento de ingresar en la cinematografía argentina María ya era una figura bien conocida en el país: entre 1944 y 1950 se habían estrenado más de quince películas suyas⁸. Las revistas dedicadas al mundo del cine y los espectáculos, por otra parte, publicaban noticias sobre ella frecuentemente, señalando las características de su personalidad y su trabajo, así como los pormenores de su vida privada⁹.

Su incursión en la industria cinematográfica argentina fue a partir de su trabajo en *La pasión desnuda* (1953), una producción de Interamericana dirigida por Luis César Amadori. En el film formó pareja con el actor argentino Carlos Thompson (quien se transformaría más adelante en su pareja en la vida real), y juntos conformaron un triángulo amoroso junto a Diana Ingro, que interpretó a la novia de él. María fue Malva Rey, una mujer rica y despiadada dedicada a arruinar a cada uno de sus amantes, y Thompson fue el Dr. Valdés, un médico que se enamora de ella. Con el correr del film llegamos a descubrir el pasado oculto de Malva: ella había sido una joven pobre que se había visto obligada a separarse de su hija. Tiempo después logra alcanzar una posición económica acomodada y se vuelve impiadosa con sus amantes. Cuando su hija se enferma gravemente Malva se arrepiente de sus actitudes crueles, y con la ayuda del Dr. Valdés consigue que su salud sea atendida como corresponde. La pequeña vive en un hogar de niños, y para poder estar más cerca de ella Malva decide comenzar a trabajar allí como empleada doméstica, haciendo tareas de limpieza. Esa transformación está acompañada de un giro de carácter religioso: Malva se dice escéptica durante todo el film, hasta que la enfermedad de su hija consigue que finalmente se arrepienta de su falta de fe y se vuelque al

6 Es interesante el hecho de que desde la primera escena del film el personaje de María es presentado (a los otros personajes, pero también al público) como un hombre, Don Alonso, quien se pelea –cuchillo en mano– con otro hombre en una taberna. Tras el enfrentamiento Alonso queda recluido en prisión, y solamente entonces confiesa que es realidad una mujer, Catalina. Hasta ese momento los espectadores podemos suponer que María realmente estaba interpretando a un hombre, y no a una mujer travestida.

⁷ Este film se estrenó en Argentina con el título *Los novios*.

⁸ La revista *Heraldo del Cinematografista* consigna los siguientes estrenos: 25 de enero de 1944: *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942). 18 de mayo de 1944: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943). 14 de julio de 1944: *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943). 16 de agosto de 1944: *Rosa de santidad* (Fernando Palacios, 1944). 18 de mayo de 1945: *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1944). 11 de julio de 1945: *Amok* (Antonio Momplet, 1944). 7 de junio de 1946: *Vértigo* (Antonio Momplet, 1946). 19 de julio de 1946: *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946). 24 de octubre de 1946: *El monje blanco* (Julio Bracho, 1945). 20 de febrero de 1947: *María Eugenia* (Gregorio Castillo, 1943). 25 de mayo de 1947: *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946). 11 de septiembre de 1947: *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946). 27 de febrero de 1948: *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947). 27 de julio de 1949: *Los novios (Maclovía)* (Emilio Fernández, 1948). 3 de marzo de 1949: *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1948). 1950: *Mare nostrum* (Rafael Gil, 1948) (película española). 31 de mayo de 1950: *Río escondido* (Emilio Fernández, 1948).

⁹ Véanse como ejemplos: “El extraordinario encanto de María Félix”, en: *Sintonía*, año XIV, n° 480, febrero de 1947; y “Resultó falso el rumor sobre el enlace de María Félix y Negrete”, en: *Radiolandia*, s/d, octubre de 1952.

catolicismo. Una de las escenas más dramáticas de la película es aquella rodada en la localidad bonaerense de Tandil en la que sube las escalinatas del Calvario de rodillas.

El cambio de vida que decide llevar adelante Malva sirvió para presentar dos imágenes de María Félix muy diferentes entre sí: la de una mujer rica y sofisticada, de aspecto cosmopolita, y la de una sencilla muchacha de clase trabajadora. Mientras que la primera imagen incluyó vestidos sofisticados, peinados exuberantes y varias joyas, la segunda incluyó vestidos muy austeros y un peinado con trenzas, que si bien fueron cortas y no largas como en el típico estilo mexicano, presentaban una cierta similitud con él.

Según afirmó la propia María en su autobiografía, “los papeles de india los hago en mi país y los de reina en el extranjero” (Félix, 1993: 48). Si bien lo cierto es que hubo excepciones a esta regla (*El peñón de las ánimas*, su primer film, es un buen ejemplo), en líneas generales la actriz tendió efectivamente a representar mujeres indígenas en su propio país, y otra clase de personajes más sofisticados en el exterior. Su participación en *La pasión desnuda* implicó un caso especial, en el que se operó una suerte de síntesis entre esas dos variantes de su texto-estrella. El rol de Malva le permitió recuperar varias de las características de los personajes que había interpretado en el cine mexicano, tanto aquellos que implicaban la construcción de una personalidad fuerte y agresiva, como aquellos que tendían a la creación de personalidades más humildes. Los perfiles psicológicos de estos personajes, como vimos, estuvieron acompañados de un tipo de caracterización visual que María también recuperó para su rol en el film de Amadori. La alternancia que experimenta Malva entre la pobreza y la riqueza le permitió a la actriz explotar un tipo de imagen exuberante y glamorosa, así como otra clase de imagen mucho más humilde y austera.

Al margen del personaje interpretado por María, *La pasión desnuda* presentó algunos otros rasgos de intertextualidad con el cine mexicano. Desde el punto de vista de la dirección, por ejemplo, cabe destacar que la primera aparición de la actriz en el film sucede a partir de un plano detalle de sus ojos. Este gesto remite inevitablemente a la célebre secuencia de *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) en la que un conjunto de mariachis canta *La malagueña* bajo el balcón de Beatriz (María Félix) mientras se sucede una serie de planos detalle de su mirada. La Iglesia y la fé católica, por otra parte, ocupan un lugar central en el argumento del film, algo muy habitual en las producciones mexicanas de esa época. Como hemos visto, Malva se autodefine escéptica durante gran parte de la película, contraponiéndose al Dr. Valdés, quien repite innumerables veces que es un ferviente cristiano. Tras una serie de adversidades Malva abandona la soberbia y termina abrazando el catolicismo. Por último, merece destacarse el hecho de que al inicio del film un personaje masculino dice de ella que es una mujer “de otra pajarera”. Si bien la frase alude en principio a su belleza exótica, se puede interpretar también como una referencia a su carácter de extranjera en el cine argentino.

› **A modo de cierre**

Las figuras que hemos abordado fueron dos de las más importantes dentro del panorama de circulación de actores y actrices que tuvo lugar entre México y Argentina durante el período clásico-industrial.

Como hemos visto, tanto Dolores del Río como María Félix contaban con una importante trayectoria cinematográfica previa a su paso por Argentina, no solamente en México sino también en otros países. Esas trayectorias, a su vez, eran ampliamente conocidas por el público local. En ambos casos se pusieron en juego algunas referencias a esas producciones anteriores. Dolores del Río retomó en nuestro país gran parte de los elementos que constituyeron su imagen durante su período hollywoodense, aunque vimos que la carga melodramática de la película y de su personaje en particular remitió también a su trabajo en el cine mexicano. En el caso de María Félix, su texto-estrella en *La pasión desnuda* tuvo mucho del modelo de mujer fuerte forjado en México, junto a una importante cuota de belleza y sensualidad que también había explotado allí. El costado glamoroso de su personaje en ese film, asimismo, tendió un lazo con sus personajes más sofisticados, aquellos que había interpretado en algunas películas no mexicanas, como la italiana *Messalina* (Carmine Gallone, 1951). Cuando su personaje de Malva en el film de Amadori se volcó hacia la sencillez, reapareció un

costado suyo más humilde, nuevamente ligado a algunas de sus actuaciones realizadas previamente en México.

En ambos casos se trató de estrellas de enorme proyección internacional, que siguieron trabajando en cinematografías diversas tras las experiencias de emigración que hemos estudiado. Sus respectivos textos-estrella oscilaron siempre entre una serie de rasgos identitarios asociados a una nacionalidad específica y caracteres propios de una naturaleza transnacional.

Bibliografía

- Córdova Bustamante, H. (1999). *María Félix, un mito perdurable, una leyenda viviente*. México, UNAM [Tesis de Licenciatura].
- de los Reyes y García Rojas, A. (1996). *Dolores del Río*. México, Grupo Condumex.
- España, C. (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Félix, M. (2005). *Todas mis guerras*. México, Clío.
- López, A. (1999). "Hollywood-México: Dolores del Río, una estrella transnacional". En *Archivos de la Filmoteca*, nº 31, 12-35, Febrero de 1999.
- Mahieu, J. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- Monsiváis, C. (1999). "Las facciones formativas". En *Rostros del cine mexicano*, pp. 9-13. Milán, Américo Arte Editores.
- Monsiváis, C. (1988). "Instituciones: Dolores del Río. Las responsabilidades del rostro". En *Escenas de pudor y liviandad*, pp. 213-232. México, Guijalbo.
- Paranaguá, P. (1999). "María Félix: imagen, mito y enigma". En *Archivos de la Filmoteca*, nº 31, 76-87, Febrero de 1999.
- Paranaguá, P. (2002). "Populismo e hibridación. *Dios se lo pague*, textos y contexto". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, nº 199, 331-354, Abril-Junio 2002.
- Tricarico, A. (2013). *El cine argentino clásico*. La Punta, Universidad de La Punta.